



DIGITAL ACCESS TO
SCHOLARSHIP AT HARVARD
DASH.HARVARD.EDU



HARVARD LIBRARY
Office for Scholarly Communication

“El óxido se posó en mi lengua”: Especcularidad, espectralidad y memoria de l a muerte en Antonio Gamoneda y Marcel Proust

The Harvard community has made this
article openly available. [Please share](#) how
this access benefits you. Your story matters

Citation	Aguirre-Oteiza, Daniel. 2015. “‘El Óxido Se Posó En Mi Lengua’: Especcularidad, Espectralidad y Memoria de l a Muerte En Antonio Gamoneda y Marcel Proust.” Hispanófila 174 (1): 217–233. doi:10.1353/hsf.2015.0009.
Published Version	doi:10.1353/hsf.2015.0009
Citable link	http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:33086353
Terms of Use	This article was downloaded from Harvard University’s DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP

“EL ÓXIDO SE POSÓ EN MI LENGUA”: ESPECULARIDAD, ESPECTRALIDAD Y
MEMORIA DE LA MUERTE EN ANTONIO GAMONEDA Y MARCEL PROUST

DANIEL AGUIRRE-OTEIZA

HARVARD UNIVERSITY

“El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición” (173).¹ Con estas palabras desprovistas de contexto arranca Descripción de la mentira (1977), extenso poema en prosa compuesto por Antonio Gamoneda entre 1976 y 1977 en las poblaciones de Boñar y León (España). Coincidiendo con los debates sobre la memoria histórica de la represión franquista iniciados a principios del siglo XXI en España, críticos como Miguel Casado, Amelia Gamoneda y Fernando Rodríguez de la Flor coinciden en señalar el valor histórico que ha cobrado recientemente Descripción de la mentira: al cabo de más de treinta años de su composición, el texto puede ser considerado el producto de la rememoración que motivan en Gamoneda la muerte de Francisco Franco y la transición política que se produce en España al terminar su dictadura.² Trece años después de su publicación, en 1990, el escritor declaraba que el poema era un testimonio “recapitulativo de lo que pudiera ser una historia que empiece en julio del 36 y termina en el momento de la transición” (“Entrevista” s/p). En principio, esta historia acabaría casi cuarenta años después, en 1975, durante un paseo por Boñar que el escritor describe en términos fantasmagóricos, por cuanto las palabras iniciales de un libro “sin forma ni figuras” se le “aparecen” y “retumban” silenciosamente en su cabeza (“Entrevista” s/p; *Solo* 11-12).

La contextualización necesaria para asociar el enigmático “óxido” que abre Descripción de la mentira a un determinado episodio biográfico e histórico sólo ha sido posible retrospectivamente, varios lustros después de la publicación del texto. Se trata de un episodio ocurrido en el número 6 de la avenida Doctor Fleming (León), el domicilio del escritor en 1936. Allí, asomado a un balcón a la edad de cinco años, Gamoneda fue testigo ocular de cómo las fuerzas represivas de los sublevados contra la República española conducían a sus prisioneros al penal de San Marcos. El escritor ha aludido a este episodio en libros posteriores: Lápidas, poemario publicado en 1987, y Un armario lleno de sombra, una autobiografía de infancia que vio la luz en 2009. Un año antes, en 2008, Amelia Gamoneda, hija del escritor, explicaba en qué consiste la referencia histórico-biográfica que se oculta tras las citadas palabras de apertura:

El óxido –quizá el del hierro de los barrotes del balcón desde el que, de niño, mi padre veía pasar los presos de la represión franquista en León–, ese óxido tiene un sabor real que todos conocemos; pero el niño que miraba desde el balcón sabía que los presos que pasaban hacia el penal de San Marcos no volvían: desaparecían. Y, confusamente, el sabor a óxido se asociaba a este saber sobre la desaparición que él adquiría agarrado a los barrotes (“Preámbulo” 12).

Esta información permite leer la obra de Gamoneda como el testimonio de un superviviente. Y es que, como ha declarado el escritor, “la poesía es arte de la memoria en la perspectiva de la muerte” (Cuerpo 26). Desde este ángulo, el óxido no sólo cifra un determinado episodio histórico y biográfico de Gamoneda, sino que, a partir de Descripción de la mentira, se erige en un símbolo fundamental para articular la memoria de la desaparición y de la muerte en el conjunto de su obra.³ Significativamente, en Un armario lleno de sombra será el azogue oxidado de un espejo el estímulo que motivará en el poeta una experiencia de aproximación a la muerte.

Las siguientes páginas exploran la estructura y el valor del óxido como símbolo clave en la interpretación de la escritura memorística “en la perspectiva de la muerte” que propone Gamoneda. A la luz de esta exploración, Descripción de la mentira adquiere su singular sentido

testimonial por su carácter espectral: esto es, contextualmente, por el carácter fantasmagórico de la citada rememoración de su origen en el momento de transición histórica de 1975 y, textualmente, por la dialéctica espectral que define el símbolo del óxido entendido como una figura liminar o transicional capaz de cifrar la “memoria de los sentidos” característica de la obra de Gamoneda (Cuerpo 23). Conforme a la lógica suplementaria que gobierna el discurso testimonial según Jacques Derrida, en la memoria gamonediana las ausencias se presentan espectralmente, revelándose “al desaparecer” (207).

En este sentido, Descripción de la mentira se revela como un texto testimonial clave para comprender en qué medida la memoria traumática de la desaparición y de la muerte condiciona la cultura de la transición política española tras la muerte de Franco. La exploración del símbolo del óxido en la obra gamonediana en cuanto marca de la desaparición y de la muerte dialoga con una concepción fantasmal de la cultura de la transición a la democracia en España. Como argumenta Jo Labanyi, esta concepción (basada en la categoría “hauntology”, propuesta por Derrida para describir la historia como “the past as that which is not and yet is there—or rather, here”), parte del reconocimiento de la naturaleza espectral de las huellas “left by the past on the present” y del imperativo moral que exige dar testimonio “to ‘the traces of those who were not allowed to leave a trace’; namely, ghosts” (Labanyi 66, 80). La exploración que propone este artículo es pertinente toda vez que el estudio de la poesía brilla por su ausencia en la crítica cultural inspirada precisamente en esta concepción fantasmal de la historia española reciente.

Esta ausencia resulta llamativa, por ejemplo, en una obra importante como Unearthing Franco’s Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain, un volumen editado en 2010 por Carlos Jerez-Farrán y Samuel Amago que reúne trabajos de expertos en historia, estudios culturales, crítica literaria, antropología y periodismo sobre la memoria reciente

de la violencia franquista (6). La cita de Federico García Lorca que abre el volumen subraya la relevancia que para la concepción del volumen tiene el acercamiento en clave fantasmal propuesto por Labanyi: “Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo” (1, 25). Precisamente porque Federico García Lorca es uno de los espectros paradigmáticos en este contexto resulta llamativa la ausencia de la poesía en los estudios en clave fantasmal de los aspectos de la cultura española condicionados por la represión de la dictadura franquista.

Por este motivo, es importante el estudio de la dialéctica espectral que articula la poesía gamonediana. El marco metodológico que guía las siguientes páginas parte de la lógica suplementaria que rige el campo semántico del óxido, integrado asimismo por variantes como el espejo y el azogue. Asimismo, el concepto de memoria involuntaria que propone Marcel Proust en À la recherche du temps perdu permite analizar cómo los estímulos sensoriales del óxido y del espejo desencadenan tal dialéctica espectral, y calificar la obra gamonediana de testimonial. Como se verá, la “memoria sensorial” gamonediana es espectral porque da fe de una experiencia de aproximación a la muerte que conjuga historia personal e histórica colectiva.

Gamoneda publicó sus primeras composiciones en 1949 y, como se ha indicado, comenzó a escribir Descripción de la mentira en 1975, a las pocas semanas del fallecimiento de Franco. Según declaraciones del autor, el libro está modulado por la historia, la memoria y el testimonio (“Entrevista” s/p). Su poesía se presenta así, retrospectivamente, como una peculiar narración autobiográfica que abarca desde la primera década de represión franquista —el denominado “tiempo de silencio” durante el cual se impuso en España un silenciamiento que supuso la continuación de la guerra “as a work of cultural destruction in the broadest sense”

(Richards, A Time 3)— hasta los primeros años de la transición. La expresión “tiempo de silencio” tiene aquí cabida toda vez que Descripción de la mentira “procede”, precisamente, del “silencio” (Gamoneda, Lugar 78). Cuando comenzó el poemario, Gamoneda llevaba unos doce años sin escribir. Así parece sugerirlo el propio poema: “Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios, / depositado en nódulos y silencioso hasta la maldición” (175). Miguel Casado —el crítico que más ha contribuido a difundir la obra del, así llamado, “perfecto desconocido” que era el escritor en 1977— ha caracterizado la poesía de Gamoneda como una “estrategia de reticencia” (“Introducción” 58). Así, los límites de la representación que presuponen el silencio y la reticencia caracterizan la retórica testimonial de la obra gamonediana.

Efectivamente, Gamoneda escribe su obra especulando sobre las condiciones de posibilidad de su testimonio poético. El testimonio entraña algún tipo de dificultad discursiva toda vez que el testimonio representa, al decir de Georges Didi-Huberman, “un lindar muy fino entre lo imposible de derecho —‘nadie puede hacerse una idea de lo que ocurrió aquí’— y lo posible [...], lo necesario de hecho” (66).⁴ En este sentido, si la obra de Gamoneda ofrece un testimonio poético de acontecimientos relacionados tanto con su vida personal como con la guerra civil, también atestigua las limitaciones discursivas que plantea describir el recuerdo de unas experiencias traumáticas vividas varias décadas antes del momento de la escritura y, por extensión, el recuerdo de la muerte en general. De esta manera, su discurso testimonial se entrecruza especularmente con una reflexión sobre el mismo: la expresión de la dificultad discursiva que supone dar fe de los acontecimientos constituye un testimonio en sí mismo. Esta reflexión se formula con un símbolo sensorial estrechamente asociado al símbolo del óxido: el espejo en que se refleja la mirada. Gamoneda aprovecha el doble sentido que recoge la raíz latina *speculare* (espejo, especulación) para formular una reflexión sobre la relación entre memoria y

muerte. El espejo es, precisamente, el símbolo que plasma memorablemente el comentario sobre el acto de escritura que figura al final de Descripción de la mentira: “Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la muerte” (222). Treinta años después Gamoneda propondrá una especulación de calado semejante en Un armario lleno de sombra, su autobiografía de infancia.

Antes de analizar el carácter de esta especulación autobiográfica, conviene examinar la estructura del símbolo del óxido a fin de valorar su utilidad como figura testimonial. Gamoneda considera que el símbolo poético se fundamenta en el carácter sensible de la palabra, ya que es producto de lo que denomina una “reducción materialista” del lenguaje; esto es, la operación poética consistente en poner de relieve los elementos materiales y musicales del texto (Martínez García 44). El símbolo del óxido permite precisamente evocar un acontecimiento histórico y biográfico de una forma concreta y sensorial. Jacques Derrida define la percepción sensorial de manera análoga, como una dimensión clave en la experiencia liminar entre presencia y ausencia que caracteriza al testigo: “‘I saw, I heard, I touched, I felt, I was *present*’. That is the irreducible *sense-perceptual* dimension of presence and past presence, of what can be meant by ‘being present’ and especially by ‘having been present’, and of what that means in bearing witness” (Sovereignities 75). Además, como cuerpo resultante de una transformación química, el óxido constituye la huella de una desaparición o la inscripción de una ausencia, por lo que sirve para simbolizar la dialéctica suplementaria entre olvido y recuerdo (escritura, borradura y reescritura) que articula el discurso de la memoria testimonial en Gamoneda.

La estructura liminar entre presencia y ausencia que presenta el símbolo del óxido concuerda con la construcción textual de la identidad del poeta testimonial. Como explica Umberto Eco, el escritor puede construirse como una figura autorial situada en el umbral entre la “intención” de un ser humano empírico y la “intención” lingüística expuesta por una determinada

estrategia textual (69).⁵ Si se acepta la premisa de que la poesía gamonediana se caracteriza por “la tensión entre autonomía del texto y referencia autobiográfica” (Casado 579), cabe ver la figura del poeta testimonial como un autor “liminar” o “fantasmal” (Eco 70).⁶ La identidad del poeta como espectro se corresponde así con la estructura liminar del discurso de la memoria. Conforme a la definición del enigma de la memoria que propone Paul Ricoeur a partir del concepto freudiano de lo unheimlich, lo que la memoria “reconoce” para quien recuerda resulta extraño o ajeno tanto en el espacio como en el tiempo; esto es, “as absent (other than presence) and as earlier (other than the present)” (39).⁷ Esta idea de extrañeza ilumina la explicación que ofrece Gamoneda del propósito de sus memorias: “penetrar en el olvido y hacer intelectual y sentimentalmente presente lo que parecía no estar ya en mí ni en nadie: reunirme, desnudo y único, con un yo mismo que, a la vez, es un extraño” (Armario 236). Desde esta perspectiva, tras las “intenciones” que expone el poeta en sus declaraciones, sus poemas y sus memorias cabe reconocer el reflejo de un poeta ausente: el enigmático testimonio de una desaparición.

Según el conocido versículo de san Pablo sobre la visión oscura que la imagen divina ofrece al ser humano, la metáfora del espejo sirve para expresar la enseñanza sobre la cortedad del conocimiento humano: “Porque ahora vemos por espejo oscuramente; más entonces, cara a cara. Ahora conozco en parte; más entonces conoceré como soy conocido”. (Biblia Reina-Valera, Corintios 13:12). Para Gamoneda, la oscuridad de la visión per speculum in aenigmate obedece a la experiencia de la aproximación a la muerte o, más exactamente, de su memoria: “Para contemplar mi memoria la tengo que ver en el espejo” (Martínez García 45). El poeta reconoce esta enigmática experiencia de manera retrospectiva y prospectiva: los “actos” de los que da fe su escritura aparecen reflejados por partida doble, desde el pasado y desde el futuro (ubi sunt, memento mori), desde la infancia y desde la vejez:

¡Yo estoy contemplando la muerte, yo tengo todos mis actos [...], mi pasado, en el espejo de la muerte, es decir, en una contemplación del futuro! Y, claro, ocurre también que casi, casi el pasado se convierte en la información del futuro, que es lo mismo que decir que son mis actos los que yo veo en la muerte. De ahí que los tiempos estén concitados en el poema [...] esa doble contemplación también es reflejo: la muerte me devuelve una imagen que llega hacia atrás... (Martínez García 36).

Si se amplía la metáfora del espejo, los “actos” que aparecen reflejados en la escritura se multiplican en una suerte de mise en abîme. Así, la perspectiva desde el pasado y desde el futuro lleva en cada presente de la escritura a la creación de una nueva configuración de motivos conforme a la dialéctica entre recuerdo y olvido propia del testimonio, la cual reconfigura sin cesar motivos pasados, velando y desvelando la memoria de la muerte.

Descripción de la mentira se sitúa en el centro de esta incesante labor de rememoración, concretamente a partir de la citada oración nominal que contribuye a cerrar el libro de modo memorable: “Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la muerte” (222). La construcción apositiva de este versículo pone de relieve la relación entre “la mentira” y “el espejo de la muerte”. Así como el testimonio supone, según Didi-Huberman, un “flujo y reflujo de la verdad” (128), la forma de testimonio que constituye la obra gamonediana articula un umbral donde convergen y divergen no sólo los motivos de la vida y la muerte, el recuerdo y el olvido, la aparición y la desaparición, sino también la verdad y la mentira. No en vano la contraportada de la primera edición de Descripción de la mentira dice que “la mentira no es exactamente la falsedad; es lo que queda de la verdad. Tiene muchos nombres y rostros, pero oculta o desconoce las significaciones” (Gamoneda, Descripción s/p).

Desde este ángulo, la escritura especular gamonediana adquiere un matiz epistemológico y hermenéutico paradójicamente claro, como sugiere otro versículo situado asimismo hacia final de Descripción de la mentira: “Sólo es legible el libro de lo incierto” (219). Los motivos que puntúan este y otros libros del poeta (óxido, muerte, mentira, olvido, silencio, rostro, madre,

oscuridad, sombra, lengua...) cobran relieve en el presente de la lectura como formas de ausencias, revelándose “al desaparecer” (207): “Es aquí donde el miedo ve la fuerza de tu rostro: tu realidad en la desaparición” (221). Al fluir unos motivos, los que refluyen quedan dialécticamente realzados, más velados y enigmáticos, más extraños y desasosegantes, más espectrales: “¿Quién habla en ti, quién es la forma de tu rostro?” (212). Extrapolando la imagen paulina del espejo, se diría que el lector, interpelado por el poema, se viera reflejado en él rostro a rostro, pero oscuramente, reconociéndose y desconociéndose al mismo tiempo.

En cuanto figura del superviviente, el poeta también se convierte en espejo de desaparecidos: “Mi desnudez es líquida hasta reflejar el rostro de los suicidas” (185). La imagen del poeta es líquida conforme al cariz cambiante de los rostros que aparecen y desaparecen en el poema. Confundido en un significativo “nosotros”, el poeta se aproxima a un futuro muerto, “como a espejos exhaustos” (207). El espejo se muestra así, efectivamente, como un espacio liminar donde al poeta puede transitar entre la aparición y la desaparición, entre su condición de espejo y su condición de mirada que registra reflejos simultáneamente propios y ajenos. El espejo refleja no sólo a vivos, muertos y aun agonizantes, sino también, en cierto modo, a muertos vivos: “Vi los espejos ante los rostros que se negaron a existir” (232). Los reflejos muestran rostros de muertos pasados, presentes y futuros. El espejo se revela ubicuo toda vez que es capaz de reflejar múltiples rostros mediante el deíctico “tú”. De este modo, el poeta puede desdoblar su mirada especularmente: “en los espejos, los agonizantes estaban dentro de tus ojos”; “[a]gonizabas sobre los espejos y no arrancaste de tu rostro el rostro de tu madre” (244, 250).

Estos usos del símbolo del espejo figuran también en la obra más reciente de Gamoneda. Siguiendo la dialéctica entre recuerdo y olvido propia del testimonio, motivos como rostro y sombra aparecen nuevamente, reflejados y reconfigurados. Significativamente, Libro del frío

(1992) anticipa formas del espejo que más tarde reaparecerán en Un armario lleno de sombra: “Eso queda de ti, un espesor viviente. / Ves el espejo sin mercurio. Es sólo vidrio sumergido en sombra y dentro de él está tu rostro. Así / estás tú dentro de ti mismo” (374, 392). El “vidrio sumergido en sombra” reescribe el motivo paulino de la oscura visión especular, per speculum in aenigmate, y sugiere una visión agónica, una mirada incierta en el umbral de la muerte (Casado 615). Más allá del umbral, la visión sería directa, sin espejo; es decir, la muerte cancelaría la función especular. Ahora bien, de acuerdo con la estructura liminar del testimonio, el espejo también se identifica con los vivos; si permite que se reflejen los muertos, el espejo constituye una forma de acercarlos a la vida. De ahí, acaso, que Arden las pérdidas (2003) diga: “[c]ansa atravesar esta enfermedad llena de espejos” (462), verso que anticipa las reflexiones sobre la vejez y la memoria que en la autobiografía de infancia suscitará “el interior de la lámina”, “espejo grande en el que habrán entrado rostros que desconozco” (12).

La omnipresencia de los espejos equivale en Gamoneda a la omnipresencia de la “perspectiva mortal”, con arreglo a una suerte de mirada quevedesca que no halla cosa en que poner los ojos que no sea recuerdo de la muerte. Pero este recuerdo se desdobra entre pasado y futuro: los muertos del pasado volverán, los del futuro ya están aquí. En el presente de la escritura, el ubi sunt se proyecta hacia el futuro, el memento mori hacia el pasado. Este presente aparece representado en el “vértigo en la quietud” (374), la “sublevación inmóvil” (39) que sólo puede arrojar un “relato incomprensible” porque “lo que queda de nosotros”, el resto que lo compone, es asimismo ambivalente por cuanto puede aludir simultáneamente a un resto pasado y a un resto futuro. Este singular resto se cifra en el símbolo del óxido, por la forma de destrucción que produce la corrosión que lo caracteriza.

En Un armario lleno de sombra, el espejo se encuentra en la puerta de un armario donde están guardados los objetos personales de la fallecida madre del escritor, figura que desempeña en la obra gamonediana un papel clave en el intento que hace el escritor por formular la experiencia de aproximación a la muerte. Gamoneda recuerda que, cuando era pequeño, el espejo tenía “una ráfaga de puntos rojos o negros, creados por una lepra que atraviesa el azogue” (“Páginas” 32).⁸ Con arreglo a la descripción que ofrece el texto, la “excoriación menuda” del óxido constituye un objeto de percepción directa que despierta tanto el recuerdo de una antigua escena de infancia como el recuerdo de una reciente experiencia de la vejez. El óxido estimula en el poeta una serie de asociaciones libres, visiones y desdoblamientos que vinculan pasado y futuro y dan lugar a una contemplación especular de la memoria de la muerte (Martínez García 45). Como se verá, al final del episodio el poeta se adentra en el armario “lleno de sombra” y, como si atendiera a la creencia de que los espejos atrapan el alma errante de los muertos en pena, siente que su madre muerta está viva:

Una de las puertas del armario es sólo el marco de un espejo grande en el que habrán entrado rostros que desconozco. En uno de los biseles [...], busqué una ráfaga de puntos rojos o negros, creados por una lepra que atraviesa el azogue, pero no logré localizar esta señal. Es una excoriación menuda, descubierta una tarde que, extraviado en el aburrimiento de alguna de mis enfermedades (las recuerdo como si todas ellas fuesen la misma, interminable), me asomé al espejo. [...]

Me había bajado de la cama y, con los pies descalzos, me acerqué al armario. Lo hacía muchas veces. Me ataviaba con un velo que ocultaba mis cabellos y dejaba pasar el tiempo mirando mis facciones enmarcadas. Lo hacía para buscar la que me parecía una delicada belleza: me mentía; me dejaba estar en la visión de alguien que, inexistente y femenino, sonreía con mi rostro.

En una de estas ocasiones vi los puntos negros en el bisel. Sesenta años después, en el mismo espejo, reapareció mi rostro, cien veces y más grande de lo que es en realidad. Abrí la boca y, en la profundidad del mercurio, se formó una cavidad oscura alrededor de mi lengua. Los cabellos hacían ver una claridad desordenada y sucia que nada tenía que ver con la luz ni la sombra. Había un viejo irreal en el interior de la lámina y admití de una manera incompleta que el viejo era yo.

Después, la profundidad visual se hizo alucinatoria: busqué insensatamente la mirada del niño que hacía teatro con su propia belleza (“Páginas” 32-30).

Tras recordar la visión infantil de los “puntos negros del bisel”, el poeta accede a una visión en el interior del espejo o, en términos paulinos, ve por espejo oscuramente. La entrada sucede en varias etapas marcadas por la alternancia de tiempos verbales y una gradación entre oscuridad y claridad: en primer lugar, la búsqueda del óxido (los “puntos negros”) le permite al poeta ver cómo su rostro reaparece, deformado y “ceniciento”, en el mismo espejo; a continuación, “en la profundidad del mercurio”, el rostro se fragmenta, se destaca una “cavidad oscura”, y la imagen se desrealiza a causa de una “claridad” que, significativamente, “nada tenía que ver con la luz ni la sombra”; por último, la profundidad visual que ha suscitado el óxido provoca un extrañamiento alucinatorio: la imagen del rostro de un “viejo irreal” invita a buscar la identidad entre el niño “ausente” y el viejo “real”.

Las distintas etapas (visión, desrealización y extrañamiento) se pueden analizar desde dos perspectivas que cabe denominar empírica e imaginativa. Tales son los términos que emplea Samuel Beckett en su estudio de la memoria involuntaria en À la recherche du temps perdu de Marcel Proust; concretamente, en su análisis del modo en que el novelista francés identifica la experiencia pasada con la inmediata al combinar la imaginación simbólica con la percepción empírica (544). El estudio de Beckett presenta así un útil punto de partida para explorar el uso que hace Gamoneda de los símbolos del óxido y del espejo entendidos como estímulos sensoriales de la memoria:

The identification of immediate with past experience, the recurrence of past action or reaction to the present, amounts to a participation between the ideal and the real, imagination and direct apprehension, symbol and substance. Such participation frees the essential reality that is denied to the contemplative as to the active life. What is common to present and past is more essential than either taken separately. Reality, whether approached imaginatively or empirically, remains a surface, hermetic. Imagination applied—a priori—to what is absent, is exercised in vacuo and cannot tolerate the limits of the real. Nor is any direct and purely experimental contact possible between subject and object, because they are automatically separated by the subjects’ consciousness of perception, and the object loses its purity and becomes a mere intellectual pretext or

motive. But, thanks to this reduplication, the experience is at once imaginative and empirical, at once an evocation and a direct perception, real without being merely actual, ideal without being merely abstract, the ideal real, the essential, the extratemporal (544).

En una primera lectura, los elementos citados del texto de Gamoneda (visión, desrealización y extrañamiento) se pueden considerar de dos maneras: empíricamente, el espejo permite al poeta ver el reflejo de su propio rostro, por mucho que le parezca “ceniciento” y más grande que en la realidad; imaginativamente, el efecto del reflejo (“que nada tenía que ver con la luz ni la sombra”) acaba mostrándole el rostro de un “viejo irreal” que, al menos en principio, no parece el del poeta. El acto de ver se transforma así en visión.

Una segunda lectura complica este esquema. Por un lado, el primer rostro reflejado (“mi rostro”) es una reaparición del rostro del pasado, un rostro ausente, el cual ya ha aparecido previamente como identificado con una tercera persona (“alguien”). Se trata de una evocación, por lo que, de acuerdo con la distinción que establece Beckett, pertenece a la esfera de la imaginación. Por otro lado, la tercera persona que es el “viejo irreal” acaba coincidiendo, si bien de una manera “incompleta”, con el “yo” que se percibe directamente. Esto es, resulta difícil distinguir entre percepción directa y evocación. Extrapolando las ideas de Beckett, la experiencia del pasado en Gamoneda, provocada por el símbolo del óxido, es simultáneamente imaginativa y empírica, evocación y percepción directa. Este tipo de simultaneidad, suscitada por una “asociación libre”, permite comprender el tipo de contemplación de la muerte que plantea el poeta (“Páginas” 31). Gracias a los “puntos negros del bisel”, la primera “evocación”, voluntaria, del niño devuelve al escritor al presente, sesenta años después, y lo lleva a ver el rostro del “viejo irreal”. Esta visión despierta la memoria involuntaria, que empuja a la búsqueda en el presente de aquel niño “inexistente” en cuya visión se “dejaba estar” el escritor en el pasado. Así, recordar la ausencia en el pasado comporta recordar la ausencia en el futuro y viceversa. El acto “empírico”

de asomarse al espejo que provoca el óxido se resuelve en un símbolo sensorial de la labor de rememoración que parece dar lugar a una “brief eternity”, la experiencia extratemporal que, según Beckett, produce la memoria involuntaria en Proust (545).

Efectivamente, como se indica al comienzo del episodio el armario, el poeta se encontraba “sumergido en un tiempo en el que carecía de importancia la diferencia entre el ahora y el antes”, tiempo que se cifra en “el mismo espejo” donde reaparece el rostro. No en vano las referencias al óxido se dan tanto en el presente como en el pasado: “es una excoiación menuda”, “vi los puntos negros”. Entendido como “symbol and substance”, el óxido que da acceso al “interior de la lámina” plasma el desdoblamiento sincrónico que en la narración se da sucesivamente. Los “puntos negros” son el punto de fuga extratemporal en la labor de rememoración de quien ve “por espejo oscuramente”. En términos paulinos, ahora el escritor sólo conoce “en parte”, enigmáticamente, lo que cuando muera —cuando cese el juego especular— podrá conocer con claridad, “como soy conocido”. Más allá del bisel, la visión sería directa. Pero ésta no es la mirada “clara” del muerto, sino la mirada indirecta y oscura del superviviente o del espectro. La mirada visionaria que produce el espejo representa una forma de atestiguar, en una “brief eternity”, una aproximación a los muertos, a los “rostros que desconozco” (12). En la medida en que representa un desdoblamiento sincrónico que en la narración se da sucesivamente, el óxido se corresponde con la estructura del testimonio en cuanto umbral donde convergen lo instantáneo y lo sucesivo. Como explica Derrida, “the instant is *instantaneously*, at this very instant, divided, destroyed by what it nonetheless makes possible—testimony” (“Demeure” 30-33).

El funcionamiento de la memoria involuntaria en la autobiografía de Gamoneda figura nítidamente en el siguiente episodio del episodio del armario. Al comienzo del episodio, la

información que recibe el poeta procede de una percepción sensorial (“un chasquido metálico que pertenecía a otro tiempo”), aunque produce pensamiento: “Pensé en ella: estática en la humedad, dentro de una atmósfera corporal tomada por un olor ácido, sumergida en silencio” (“Páginas” 30). En cambio, cuando el poeta se adentra en la oscuridad del armario, la memoria se activa gracias a una sensación desprovista de pensamiento: “Abrí las dos puertas. La oscuridad interior convertía en grisalla la penumbra de la alcoba. Hice entrar mi cabeza en la oscuridad del armario y entonces ocurrió algo que se me impuso en su realidad física. No pensé nada: sentí el olor de mi madre. Viva” (“Páginas” 30). El poeta recibe ahora información de la naturaleza química de la madre viva: simplemente siente el pasado en el presente.⁹

Este tipo de memoria promueve la dialéctica entre ausencia y presencia propia del testimonio. Cuando reconoce sensorialmente a la persona muerta de cuya ausencia trata de dar fe, el poeta vivo se siente de algún modo próximo a su propia desaparición como consecuencia de un “saber confuso” motivado por “el hecho de que el tiempo está intervenido por la muerte” (“Páginas” 30). Esta experiencia, que cabría denominar “memoria testimonial”, tiene uno de sus antecedentes literarios más destacados precisamente en Proust. Georges Didi-Huberman establece la relación entre Proust y el testimonio con una cita extraída de À la recherche du temps perdu: “Este privilegio que no dura y en el que tenemos, durante el corto instante del retorno, la facultad de asistir bruscamente a nuestra propia ausencia” (135). Proust define esta ausencia como la experiencia del testigo: “il n’y avait là que le témoin, [...] l’étranger qui n’est pas de la maison” (126). Basándose en esta cita, Didi-Huberman identifica una característica del testigo que se ajusta a la estructura liminar (en el sentido de espectral o unheimlich) que define la poesía testimonial gamonediana. En la experiencia de Proust hay “algo que está en los antípodas

de ‘creer que estás allí’’: se trata de la aproximación desapropiadora, en virtud de la cual tanto lo familiar como la identidad se alteran y adquieren un carácter extraño y espectral (132-135).¹⁰

En la medida en que interviene el pensamiento, la primera percepción que Gamoneda tiene de su madre muerta en el mencionado episodio de su autobiografía linda entre la memoria voluntaria y la involuntaria, mientras que la segunda percepción parece responder plenamente a la memoria involuntaria. Es precisamente el olvido propio de la memoria involuntaria lo que permite al poeta tener la percepción sensorial completa: “No pensé nada: sentí el olor de mi madre. Viva”. Como explica Beckett:

If by accident, and given favourable circumstances [...], if by some miracle of analogy the central impression of a past sensation recurs as an immediate stimulus which can be instinctively identified by the subject with the model of duplication (whose integral purity has been retained because it has been forgotten), then the total past sensation, not its echo nor its copy, but the sensation itself, annihilating every spatial and temporal restriction, comes in a rush to engulf the subject in all the beauty of its infallible proportion (543; cursivas en el original).

Beckett señala asimismo que la solución proustiana a la irrevocabilidad del tiempo y de la muerte —la síntesis extratemporal que auspicia entre experiencia empírica y experiencia imaginativa— se resuelve en la negación de ambos mediante la escritura. Cuando el narrador recupera el tiempo y, con él, la muerte, “he understands the necessity of art” (545).

En Gamoneda rige el proceso contrario: en cuanto recupera la escritura (y reescribe), lo que el poeta comprende es su propia temporalidad; esto es, la irrevocabilidad de la muerte. Como dice su autobiografía, la evocación de un episodio de infancia produce en él una “visión” “más amplia” que “levanta presentimientos y propone cálculos [...] relacionados con la perspectiva mortal” (“Páginas” 31). Según declaraciones propias, Gamoneda no escribe sobre su infancia: la escribe (Armario 5). Esto es, no representa su infancia: la presenta. En este sentido, “escribir mi infancia” equivale a escribir desde o hacia la muerte: “la memoria es siempre conciencia de

pérdida (recuerdo lo que ya no tengo o lo que ya no es); conciencia, por tanto, de consunción del tiempo correspondiente a mi vida y, por esto mismo, conciencia de ir hacia la muerte” (Zurgai 55). La conciencia de lo perdido se proyecta hacia el futuro: “Yo estoy en la contemplación de la muerte; se trata, por tanto, de una proyección hacia el futuro, yo invento el futuro, lo invento en sus detalles, pero también lo retraigo al presente poemático” (Martínez García 32). Así, escribir a partir de la memoria supone precisamente cobrar conciencia de la consunción que acarrea el tiempo, y es que la memoria es “conciencia de pérdida del presente” y “conciencia de tránsito” y, por tanto, también, “conciencia de ir hacia la muerte”. En consecuencia, “la poesía es arte de la memoria en la perspectiva de la muerte” (Cuerpo 26).

Por otro lado, el proceso de borradura y reescritura conduce en la obra de Gamoneda a un espacio intermedio entre lo nominado y lo innominado, una suerte de nominación aproximada, fragmentaria o residual, que no evita enteramente la indefinición deíctica. Esta indefinición nominal se extiende en su obra a un importante motivo de la poesía testimonial española convencional: la figura de la Madre España.¹¹ Dentro del horizonte de expectativas que abre este tipo de literatura, llama poderosamente la atención el uso que hace Gamoneda del apóstrofe “madre indistinta” (246), sobre todo si se tiene en cuenta la borradura del apóstrofe “España” en “(Viernes y acero)”, el mismo poema de Lápidas donde aparece la referencia a la madre (246-247, 657-658). De este modo, la figura de la madre en la poesía de Gamoneda adquiere veladamente connotaciones que se extienden de lo individual y personal a lo colectivo y nacional. Es más, la figura de la madre suele estar vinculada a un espacio de violencia, sufrimiento y muerte. En este espacio aparecen, entre otras figuras, las “enlutadas” (276), “las madres insomnes, las que habitan las celdas del relámpago, [y] deslizan sus miradas en un bosque de lápidas” (248) y las “madres erguidas en el furor, ágiles ante paredes ensangrentadas”

(205). Así, pese a la indistinción nominal, los ejemplos que ilustran la relación de la madre con la muerte son múltiples en el contexto del “país cerrado” que fue España durante el franquismo (178). Por tanto, la experiencia de aproximación a la muerte se despliega en la escritura gamonediana no sólo hacia el pasado y hacia el futuro, sino también, simultáneamente, en el plano personal y en el colectivo.

Desde este punto de vista, así como el “aprendizaje de vejez” constituye “la forma que adoptan ahora [...] el pasado y sus sombras”, la escritura es una forma de aprendizaje o reconocimiento de la muerte pasada y futura (“Páginas” 30). Ahora bien, así como inventa el futuro al “retraerlo” en el “presente poemático”, en cierto modo el poeta también “inventa” la muerte (Martínez García 39). ¿Cómo cabe entender esta “invención” o figuración poética de la muerte? La “reducción materialista” que, gracias al símbolo del óxido, se da en el plano semántico se produce asimismo en el plano sonoro. Como se ha adelantado, la experiencia de aproximación a la muerte es para Gamoneda una percepción sensorial (Martínez García 44). El símbolo poético se forma mediante la reducción a versos musicales del relato de la experiencia de la aproximación a la muerte.¹² Así como la percepción del tiempo consuntivo (y el miedo a la muerte que lleva aparejado) produce una alteración fisiológica (una sensación), el símbolo poético altera al escritor y al lector porque su efecto es ante todo “consecuencia de su propio ímpetu musical” (Martínez García 48). La percepción de la temporalidad evocadora de la muerte se transforma en el presente de la escritura en una percepción presidida por la dimensión músico-temporal de la palabra. En ambas percepciones (la producida por el miedo a la muerte y la producida por el símbolo poético) predomina el aspecto sensorial: la reducción poética relega el razonamiento a un segundo plano.¹³

Ambas percepciones del tiempo (el consuntivo y el musical) están estrechamente ligadas a la memoria: en la primera la temporalización permite la mencionada conciencia de pérdida; en la segunda, una composición memorable: “La temporalización posibilita una conducta ‘musical’ del lenguaje, es decir, una composición en el tiempo. La composición es *sentida* por la memoria, es comprendida precisamente por la memoria de los sentidos” (Gamonedá, Cuerpo 23). Los estímulos que motivan la escritura memorística tanto de Descripción de la mentira como de Armario lleno de sombras son sensaciones: una frase musical, la visión del azogue.¹⁴ El denominador común a ambas es el óxido, que en Gamonedá constituye una imagen del tiempo consuntivo y el tiempo musical toda vez que remite a otros momentos de su obra como, por ejemplo, las palabras que abren Descripción de la mentira.

Para Gamonedá, aunque en la experiencia del espejo converjan presente y pasado, percepción y evocación, mirada y visión (esto es, aunque la experiencia sea simultáneamente empírica e imaginativa), también divergen por cuanto el tiempo en que carece de “importancia la diferencia entre el ahora y el antes” no deja de estar “intervenido por la muerte” (“Páginas” 30). Recordemos que, para el poeta, “en sus apariciones, la visión más amplia del pasado levanta presentimientos y propone cálculos [...] relacionados con la perspectiva mortal” (“Páginas” 31). Desde este punto de vista, cabe ver la memoria involuntaria de Proust como una dialéctica cerrada, estática y ecstática, extratemporal; esto es, una dialéctica epifánica que aspira a resolver la relación entre apariciones y desapariciones. En Gamonedá, la memoria involuntaria da lugar a una dialéctica abierta, dinámica, indefectiblemente temporal, que complica la relación entre apariciones y desapariciones. Los rostros que ofrece la visión especular se transforman y solapan de manera que la experiencia espectral, la desapropiación del testigo, nunca acaba de resolverse mediante la escritura. El testigo gamonediano no logra con su escritura nada más que volver a

cobrar conciencia de que se dirige hacia la muerte (pasada y futura, individual y colectiva), recordar su condición perecedera y reproducir la experiencia espectral.

Esta dialéctica abierta permite explicar por qué motivos como el espejo y el paso del tiempo aparecen en Descripción de la mentira como parte de preguntas para las que no parece haber respuesta: “¿La verdad está en la lengua o en el espacio de los espejos?” (176); “¿Qué hora es esta, qué yerba crece en nuestra juventud?” (222). De manera semejante, en obras posteriores la experiencia espectral surge de forma traumática en afirmaciones que reiteran la cercanía e incluso identificación entre vida y muerte: “ah, sollozabas en las barberías (en los espejos, los agonizantes estaban dentro de tus ojos)” (244); “Agonizabas sobre los espejos y no arrancaste de tu rostro el rostro de tu madre” (250). Marcada como está por el desdoblamiento, el fragmento, el silencio, la ofuscación y el ciframiento, la obra de Gamoneda invita a relecturas incesantes, toda vez que constituye un “relato incomprensible de lo que queda de nosotros” (222).

Al vacío, la desaparición, la muerte y el silencio Gamoneda se aproxima mediante un discurso que, en lugar de representar vacíos, desapariciones y silencios, los incorpora como tales en la materia textual. Esta incorporación, propia de la memoria testimonial, se da de diversos modos: por ejemplo, tipográficamente, en los espacios en blanco entre bloques de versículos que conforman Descripción de la mentira; lógicamente, en la falta de conectores entre versículos (“Sólo es legible el libro de lo incierto. / El afilador que posee en sus cánulas una sola nota, clara como una serpiente, creadora de la niñez en un espacio de hombres vigilados, no es más feliz que su propia música destinada al invierno” [219]), y deícticamente, en la incertidumbre referencial generada por elementos lingüísticos (“De otra manera, en otra lengua, yo te respiro sin encontrarte. Eres incierta y ésta es tu plenitud” [188]). Como el Proust de Jean Santeuil, Gamoneda parece buscar un arte concentrado “on moments alone, without padding, without

summoning voluntary memories or general truths formed or grasped again by intelligence” (Blanchot 19): un discurso fragmentario, discontinuo y móvil que no se resuelve en una narración continua, comprensible, sino que deja al poeta suspendido una y otra vez entre aparición y desaparición, prolongando indefinidamente su “aproximación desapropiadora” a la experiencia de la muerte (Didi-Huberman 132-135).

La rememoración que articula el libro “sin forma ni figuras” que era Descripción de la mentira en 1975 se cifra por tanto en un símbolo de discontinuidad: el “óxido” que “procede del silencio” (“Entrevista” s/p). Casi treinta años después, una “ráfaga de puntos rojos, quizá negros, un poco de lepra que atraviesa el azogue” constituye el símbolo de discontinuidad que, paradójicamente, permite al poeta evocar en su autobiografía fragmentos de una infancia marcada por la relación con su madre y con la muerte en el contexto de la guerra y la dictadura (“Páginas” 32). En Descripción de la mentira, el poeta articula el lugar del testimonio, el lugar donde el poeta se convierte, como Proust, en “su propio extraño” y no queda “más que el testigo” (126). “No quiero ser mi propio extraño, estoy entorpecido por las visiones”, insiste el poeta en 1993, casi veinte años después de la composición de Descripción de la mentira (465), como si quisiera recordar al lector que el espejo de su memoria continúa ofreciendo al superviviente un testimonio de la aproximación a la muerte tan incesante como oscuro. Pero el “libro de lo incierto” gamonediano no se limita a evocar una posible experiencia extratemporal: incorpora también las huellas de las víctimas a quienes no se les permitió dejar huella en 1936 (Labanyi 80). En este sentido, el “óxido” que se “posó” en la “lengua” de Gamoneda en 1975, la “memoria de los sentidos”, permite seguir configurando indefinidamente el “relato incomprensible” de unos espectros pertenecientes a una historia individual y colectiva marcada por la represión, la desaparición y el silencio.

Notas

¹ Todas citas de la poesía de Gamoneda corresponden a *Esta luz: poesía reunida (1947-2004)*, a menos que se indique lo contrario.

² A esta valoración ha contribuido el acercamiento histórico-biográfico que orienta la edición de *Esta luz: poesía reunida (1947-2004)*, a cargo de Miguel Casado, y de la antología *Sílabas negras* (2006), a cargo de Amelia Gamoneda y Fernando Rodríguez de la Flor. Para una historia de la recepción del poemario, véase Aguirre-Oteiza. Los debates sobre la memoria histórica de la guerra civil y el periodo franquista empezaron a cobrar fuerza en España cuando la creación de grupos de presión civiles provocó una “explosion of Republican memory” (Graham 141). Sobre el trasfondo de estos procesos, el Congreso de Diputados español aprobó en 2007 la Ley de Memoria Histórica. Entre los mencionados grupos civiles destaca la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, fundada en diciembre de 2003 como consecuencia de la apertura, dos meses antes, de una fosa común en Priaranza del Bierzo, León. Poco después, en 2004, la Agrupación Pozo Grajero descubría una placa para recordar a quince fusilados en el cementerio de Boñar, precisamente.

³ Para Casado, Descripción de la mentira “no sólo cristaliza la voz más personal de Gamoneda, sino que se crea también el espacio en que va a desplegarse toda su obra posterior” (597).

⁴ Didi-Huberman desarrolla las ideas de Giorgio Agamben, quien sostiene que en el centro del discurso testimonial sobre el Holocausto radica una imposibilidad (34). Según Derrida, el testimonio ocupa un “undecidable limit” (“Demeure” 30).

⁵ Amelia Gamoneda y Fernando Rodríguez de la Flor entienden la singularidad de Gamoneda por su condición de umbral o “*locus* donde se experimenta el choque de mundos, confrontaciones fabulosas entre lo arcano y lo moderno” (24).

⁶ Aquí “autonomía del texto” se entiende en relación con su heteronomía respecto de la “vida”. Como arguye Jacques Rancière, la experiencia estética “grounds the autonomy of art, to the extent that it connects it to the hope of ‘changing life’” (134).

⁷ Con arreglo a la definición de superviviente que propone Agamben, el testimonio del superviviente adquiere valor precisamente por aquello de lo que carece (34). Según Didi-

Huberman, los testigos no son “ni los muertos ni los supervivientes [...], sino lo que queda entre ellos” (65-66).

⁸ Los dos adelantos de la autobiografía que salieron a la luz en 2004 y 2008, antes de la publicación del texto definitivo en 2009, concluyen cuando el protagonista cumple catorce años (“Un armario”; “Páginas”). Aunque corresponden a los mismos episodios, las discrepancias entre uno y otro adelanto se revelan como una muestra del proceso de reescritura que define la poesía gamonediana.

⁹ El escritor ha señalado que el desencadenante de su autobiografía es una sensación donde convergen vida y muerte: “por encima de todo, la sensación más fuerte que yo tuve al abrirlo fue el olor de mi madre físicamente viva. Así que, naturalmente, esa tarde fue decisiva en cuanto al impulso inicial de la escritura de las memorias” (“No puedo prescindir” 5).

¹⁰ El concepto de aproximación desapropiadora enlaza con la citada definición de Derrida, para quien el testigo “is no longer present, even if he says he is present, presently present, here and now” (*Sovereignties* 76).

¹¹ Jaime Siles ofrece como ejemplo definitorio de testimonio poético la poesía de circunstancias representada por “la mayoría de los romances que proliferaron en el frente y [...] la mayor parte de los textos escritos en el marco de la Guerra Civil”; esto es, los poemas que constituyen un “testimonio de la realidad” (228-230). Si se acepta esta definición como paradigma, la madre España se erige en una de las figuras testimoniales por antonomasia, desde “la madre España con su vientre auestas” de César Vallejo hasta la “madre España” que “llora [...] su dolor / que es dolor del alma y cuerpo, / llora España embravecida, le llora a todos sus muertos” del romance nacional “El dolor de España” de Tomás Marco (Bertrand de Muñoz 82).

¹² No en vano, “el pensamiento poético” modula la escritura no sólo de la obra poética, sino también de la prosa autobiográfica, ya que, para Gamoneda, tal pensamiento es “una forma de existir” y “no puede falsificar la realidad biográfica” (“Páginas” 31).

¹³ Así, para Gamoneda “no es el pensamiento el que genera lenguaje, sino “el lenguaje el que genera pensamiento”, razón por la cual el poeta se define como quien se aleja del “‘pensamiento razonable’, es decir, el pensamiento discursivo, reflexivo, científico, informativo” (“En la poesía” s/p).

¹⁴ Como argumenta Rougeau, partiendo de ideas de Lev Vygotsky, las aventuras de Alicia en A través del espejo de Lewis Carroll se pueden interpretar como “a journey toward

language acquisition as a child linguistically developing within a culture”. En la autobiografía de infancia de Gamoneda, el viaje hacia el pasado que emprende el autor a través del azogue del espejo constituye asimismo una etapa en la adquisición de un nuevo lenguaje de los sentidos.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trad. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999.

Aguirre-Oteiza, Daniel. “Excavando tumbas en el sonido: historia de la recepción y memoria de la represión en la obra de Antonio Gamoneda.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, en prensa.

Beckett, Samuel. *Poems, Short Fiction, Criticism*. New York: Grove Press, 2006.

Bertrand de Muñoz, Maryse. *Romances populares y anónimos de la Guerra de España*. Madrid: Calambur, 2006.

Blanchot, Maurice. “The Experience of Proust”. *The Book to Come*. Trad. Charlott Mandell. Standford: Stanford UP, 2003. 11-26.

Casado, Miguel. “Epílogo”. *Esta luz: poesía reunida (1947-2004)*. Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 2004.

---. “Introducción”. *Edad: (Poesía 1947-1986)*. Antonio Gamoneda. Ed. Miguel Casado. Madrid: Cátedra. 1987.

Derrida, Jacques. “Demeure: Fiction and Testimony”. *The Instant of my Death*. Maurice Blanchot. Trad. Elizabeth Rothenberg. Stanford: Stanford UP. 2000. 13-114.

---. *Sovereignities in Question: the Poetics of Paul Celan*. Ed. Thomas Dutoit y Outi Pasanen. New York: Fordham UP, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

Eco, Umberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge UP. 1992.

Gamoneda, Amelia. “Preámbulo”. Antonio Gamoneda, *Extravío en la luz*. Ilustraciones de Juan

Carlos Mestre. Mérida: Escuela de Arte de Mérida, 2008.

Gamoneda, Amelia y Fernando Rodríguez de la Flor. “Preliminar”. En *Sílabas negras*, de Antonio Gamoneda. Edición de Amelia Gamoneda y Fernando Rodríguez de la Flor. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

Gamoneda, Antonio. *Arden las pérdidas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

---. “Un armario lleno de sombra”. *Espacio / Espaço Escrito: Homenaje a Antonio Gamoneda y a António Ramos Rosa*, n. 23-24. Badajoz, 2004. 7-14.

---. *Un armario lleno de sombra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009.

---. “Una conversación con Antonio Gamoneda. Vila de Cruces, Lunes, 13 de agosto de 2001”. Entrevista con Marcos Taracido y Roger Colom. *Almacén*, 2001. Web. 10 de marzo de 2010.

---. *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga & Fierro editores, 1997.

---. *Descripción de la mentira*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, C.S.I.C., Diputación Provincial, 1977.

---. “Entrevista a Antonio Gamoneda por José Manuel de Abiada”. *Analecta Malacitana*. n15. Agosto de 1990. Web. 10 de marzo de 2010.

---. *Esta luz: poesía reunida (1947-2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 2004.

---. “En la poesía es el lenguaje el que genera pensamiento”. Entrevista de Tomás Sánchez Santiago y Eloísa Otero. *Faro Gamoneda*. Octubre de 2008. Web. 10 de marzo de 2010.

---. *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*. Ed. Carmen Palomo. Burgos: Dosssoles. 2007.

---. “No puedo prescindir del lenguaje poético para exponer la verdad”. Entrevista de Eloísa Otero y Tomás Sánchez Santiago. *Ínsula* n 736, abril (2008): 3-5.

---. “Páginas iniciales y finales de *Un armario lleno de sombra*”. *Ínsula* n 736, abril (2008): 30-32.

---. *Solo luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000.

- Graham, Helen. *The Spanish Civil War: A Very Short Introduction*. New York: Oxford UP, 2005.
- Jérez-Farrán, Carlos, y Samuel Amago. *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Notre Dame, Ind.: U of Notre Dame P, 2010.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 2000. 65-82.
- Martínez García, Francisco. *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés*. León: Universidad de León, 1991.
- Proust, Marcel. "Le côté de Guermantes I." *À la recherche du temps perdu*, vol. 3. Paris: Gallimard, [1919]-1927.
- Rancière, Jacques. "The Aesthetic Revolution and its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy". *New Left Review* 14. March-April (2002): 133-151.
- Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. New York: Cambridge UP, 1998.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trad. Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 2004.
- Rougeau, R. Nichole. "Alice's Shadow: Childhood and Agency in Lewis Carroll's Photography, Illustrations, and *Alice* Texts." Diss. Louisiana State University, 2005.
- Santa Biblia. Versión Reina-Valera*. Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960. BibleGateway. Web. 10 de marzo de 2010.
- Siles, Jaime. "La guerra civil como referencia explícita: *recusatio*, testimonio y memoria moral en la poesía de los años cincuenta". *Estados de conciencia: ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada Editores, 2006. 227-245.
- Zurgai: Con Antonio Gamoneda*. Bilbao: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia, Berekintza, S.L. Diciembre 2001.